

Cahiers du
MONDE RUSSE

Cahiers du monde russe

Russie - Empire russe - Union soviétique et États
indépendants

47/1-2 | 2006
Repenser le Dégel

Le Dégel et les troupes amateur

Changements politiques et activités artistiques des étudiants 1953-1970

Bella Ostromoukhova



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/9602>

DOI : 10.4000/monderusse.9602

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 303-325

ISBN : 2-7132-2096-3

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Bella Ostromoukhova, « Le Dégel et les troupes amateur », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 47/1-2 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2006, Consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/9602> ; DOI : 10.4000/monderusse.9602

BELLA OSTROMOUKHOVA

LE DÉGEL ET LES TROUPES AMATEUR

Changements politiques et activités artistiques des étudiants 1953-1970

« C'est une chose lorsque le bonheur du pays est affirmé depuis une tribune officielle, c'en est une autre lorsque chacun exprime à sa manière ses attentes, et les analyse à sa façon », affirment Pëtr Vajl' et Aleksandr Genis dans leur ouvrage *60 : mir soveckogo čeloveka*¹. La réception, ou l'appropriation par l'homme ordinaire des changements politiques et sociaux qui ont suivi la mort de Staline, constitue en effet l'un des axes principaux des recherches actuelles sur cette époque.

On dispose désormais de travaux sur les différentes appropriations du Dégel par l'intelligentsia, plus particulièrement par les cinéastes², les écrivains³ ou les gens de théâtre⁴. La réaction de gens ordinaires, des étudiants entre autres, a aussi fait

1. Pëtr Vajl', Aleksandr Genis, *60 : mir soveckogo čeloveka* [Les années soixante : l'univers de l'homme soviétique], M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 1996, p. 142.

2. Eva Bender, Christine Engel, eds., *Eisensteins Erben : Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953-1991)*, Innsbruck : Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, 2002 ; Bernard Eisenschitz, éd., *Gels et dégels : Une autre histoire du cinéma soviétique, 1926-1968*, P., Milano, 2002 ; Martine Godet, *La pellicule et les ciseaux, La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la Perestroïka*, thèse de doctorat, EHESS, 2002 ; Michel Martin, *Cinéma soviétique : De Khrouchtchev à Gorbatchev*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1993 ; *Springtime for Soviet Cinema : Re/Viewing the 1960s*, Pittsburgh : Pittsburgh Russian Film Symposium, 2001 ; Vitalij Trojanovskij, éd., *Kinematograf ottepeli. Kniga pervaja* [Le cinéma du Dégel, livre premier], M. : Materik, 1996 ; Vitalij Trojanovskij, éd., *Kinematograf ottepeli. Kniga vtoraja* [Le cinéma du Dégel, livre deux], M. : Materik, 2002 ; Josephine Woll, *Real Images : Soviet Cinema and the Thaw*, London : I.B. Tauris, 2000.

3. Wolfgang Eggeling, *Politika i kul'tura pri Hruščëve i Brežnevë, 1953-1970*, M. : AIRO XX, 1999 ; Frank Westerman, *Les ingénieurs de l'âme*, P. : C. Bourgeois, 2004.

4. Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le théâtre soviétique durant le dégel : 1953-1964*, P. : CNRS éd., 1993.

l'objet d'études récentes⁵ qui mettent d'emblée l'accent sur l'émergence et l'élaboration d'opinions politiques surtout contestataires. Ces études rejoignent par là les monographies sur les dissidents⁶, mouvement dont on a recherché les sources dans les années khrouchtchéviennes. Or opposition et résistance au pouvoir nous paraissent être des catégories trop restreintes, qui reflètent mal toute la complexité de cette période. On se demandera plutôt ici comment discours et stratégies des divers pouvoirs furent intégrés et utilisés par ceux qu'ils visaient. De ce point de vue, un terrain d'expression nous a paru particulièrement intéressant, celui des activités amateur des étudiants exercées dans le cadre du *klub* [« club »]⁷ ou maison universitaire de la culture et visant à monter des spectacles : aussi bien les propres sketches des étudiants⁸, que des pièces de théâtre⁹, ou encore un type de spectacle particulier mêlant, dans le cadre du *KVN* (*Klub vesëlyh i nahodčivyh*)¹⁰, sketches et improvisations. Ces groupes, différents tant par la taille que par le mode de fonctionnement, feront pour certains l'objet de notre analyse. On conviendra d'appeler ici « troupes de variétés » celles dont la production consiste en sketches, et « troupes de théâtre » celles qui se consacrent à la mise en scène de pièces. Notons que les frontières entre ces deux genres ne sont pas strictes, chacun usant d'une large palette de productions.

Ces activités connurent leur plein essor à partir du milieu des années 1950. D'une part, leur vertu pédagogique était affirmée par les dirigeants, Hruščev en premier lieu, qui voyait dans l'art en général, et l'art amateur en particulier, un moyen privilégié de développer chez l'homme soviétique les qualités de bâtisseur d'un monde nouveau. Il s'agissait, plus généralement, dans le projet du Premier

5. A. G. Borzenkov, *Molodëž' i politika : vozmožnosti i predely studenčeskoj samodejatel'nosti na vostoce Rossii (1961-1991 gg.)* [Jeunesse et politique : les possibilités et les limites de l'activité amateur étudiante dans l'Est de la Russie, 1961-1991], Novosibirsk : Novosibirskij gosudarstvennyj universitet, 2002, 2003 ; Lada V. Silina, *Nastroenija sovetskogo studenčestva 1961-1991* [État d'esprit des étudiants soviétiques, 1961-1991], M. : Russkij Mir, 2004.

6. Jean Chiama, Jean-François Soulet, *Histoire de la dissidence : Oppositions et révoltes en URSS et dans les démocraties populaires, de la mort de Staline à nos jours*, P. : Seuil, 1982 ; Cécile Vaissie, *Pour votre liberté et la nôtre, le combat des dissidents en Russie*, P. : Laffont, 1999.

7. Nom donné au lieu qui abritait les activités artistiques des étudiants au sein d'un établissement d'enseignement supérieur.

8. Ces sketches mettaient le plus souvent en scène les problèmes de la vie estudiantine et s'inspiraient de procédés comiques tels que les jeux de mots, les quiproquos ou le comique gestuel. Dans le monde professionnel, ils avaient pour référence le genre « variétés » où le spectacle, nommé « conférence », réunissait autour d'une thématique, sketches, intermèdes musicaux, chants, voire aussi numéros de cirque, etc.

9. Les groupes mettaient en scène aussi bien des pièces du répertoire professionnel que celles publiées dans les revues ou recueils pour théâtre amateur.

10. Ce jeu, apparu en 1961 à la télévision, devint rapidement une forme très répandue de loisirs, des équipes se créant au sein de la plupart des *klub*. Ainsi les matchs télévisés n'étaient, dès le début, que la partie visible de l'iceberg. Pour une étude plus détaillée, voir Bella Ostromoukhova, « KVN — molodëžnaja kult'ura šestidesjatyh ? », *Neprikosnovennyj Zapas*, no. 36, 2004.

secrétaire, d'encourager le peuple à prendre ses responsabilités dans la perspective de la réduction de la part de l'État dans la société communiste à venir¹¹. Lors de son avènement, c'est aux « organisations de masse »¹² qu'incomberaient les tâches de gestion de la société, d'où la valorisation de l'initiative individuelle au sein de telles organisations. Les activités artistiques, justement perçues comme une forme d'activisme, devaient préparer à des prises de décision dans des domaines moins ludiques.

D'autre part, ces activités correspondaient au besoin d'expression des étudiants, leur offrant une scène et un public, mais les amenant également, en intégrant une partie du discours officiel, à faire face à un ensemble de règles et d'interdits. On peut ainsi éclairer certaines *manières d'employer*¹³ un dispositif institutionnel et un ensemble de signes culturels par les étudiants. Les spectacles, bien que censés contribuer à l'éloge du mode de vie soviétique, passaient souvent par un long processus de censure, ce qui permet d'entrevoir un jeu sur les marges du permmissible.

À partir du corpus restreint de quelques troupes amateur, on développera deux axes d'analyse.

Tout d'abord, on tâchera de mettre en évidence, à travers les modes de fonctionnement des groupes et les spécificités de leur encadrement, la façon dont s'exerçaient le contrôle institutionnel et les modalités d'encadrement de la vie quotidienne pendant la période post-stalinienne. Quels processus permettent de parler d'une autonomie accrue vis-à-vis des institutions, comment la prise de parole en public se négocie-t-elle ?

Cette analyse du dispositif organisationnel nous conduira ensuite à nous interroger sur ce qui en résulta comme production artistique. Les spectacles d'amateurs seront examinés sous l'éclairage de la mise en place d'une esthétique du Dégel. Quelle est l'influence de nouveaux facteurs, comme l'ouverture à l'étranger et la redécouverte de l'héritage culturel des années 1920 ? Quelle image de la société ces spectacles ont-ils donné ?

Notons que ce travail exige principalement le recours à des sources d'origine individuelle, entretiens ou archives privées. Des éclairages sur les logiques d'action des instances d'encadrement proviennent cependant de fonds institutionnels : ceux des cellules d'« organisations de masse » au sein des établissements d'enseignement supérieur (Archives municipales de la ville de Moscou), de la Maison d'art populaire (Archives centrales d'État, section République de Russie) et du Komsomol (Archives centrales d'histoire sociopolitique).

11. Pour une analyse plus détaillée, voir Aleksandr Pyžikov, *Hruščëvskaja оттеpel' [Dégel khrouchtchévien]*, M. : Olma-Press, 2002.

12. C'est-à-dire le PCUS, le Komsomol et le syndicat.

13. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, tome I, *Arts de faire*, P. : Gallimard, 1990, p. xxxvii.

Autogestion et dépendance du cadre institutionnel

Autogestion et autonomie sont les leitmotives de l'époque khrouchtchévienne, tant dans le domaine économique qu'administratif. Leur mise en œuvre dans le domaine culturel nous retiendra plus particulièrement dans cette première partie. Deux facteurs y sont envisagés : la structure interne des groupes d'amateurs et l'interaction avec les institutions chargées de les encadrer.

Des groupes dirigés par un maître aux formations de pairs

SNIP, le sigle du groupe de variétés réunissant les étudiants de trois facultés du MISI (*Moskovskij institut inženerno-stroitel'nyj institut*), se déchiffre ainsi : *Sami Napisali I Postavili* [nous l'avons écrit et mis en scène nous-mêmes]. Cette troupe d'amateurs formée de pairs élaborait un spectacle de bout en bout, seule et sans aide extérieure. Que cette autonomie soit inscrite dans le nom même du collectif souligne sa fonction identificatrice : cette image de marque est aussi définition d'un style.

Pourtant pareille autonomie n'allait pas de soi. La forme la plus répandue des groupes d'amateurs semble avoir été, du moins pendant l'époque stalinienne, celle de l'atelier. L'activité des participants non professionnels y était dirigée par un spécialiste. En 1965, un guide de la vie culturelle en URSS¹⁴ donne la définition des « groupes d'amateurs » : « Pour diriger le travail des collectifs d'amateurs, en plus des acteurs, des musiciens et autres artistes professionnels, est convoquée toute une armée d'enthousiastes, qui dirigent ces activités gratuitement ». Cette forme paradigmatique reconnue de la formation d'amateurs est donc bien celle où un professionnel de l'art ou une personne agréée par la Maison d'art populaire¹⁵ ou par le syndicat dirige le travail de création et contribue à « éduquer les participants en tant que personnes polyvalentes dignes de la société communiste »¹⁶.

C'est sous la désignation de « groupe dirigé par un maître » que tous les collectifs sont officiellement enregistrés par les Maisons d'art populaire. La façon dont cette institution effectuait des enquêtes auprès des collectifs de théâtre est révélatrice. Le formulaire de l'enquête de 1969¹⁷ comporte les points suivants : nom du dirigeant ; sa formation ; nom et appartenance institutionnelle du groupe ; répertoire mis en scène récemment. Ce formulaire accorde donc une place prépondérante au dirigeant — le seul dont l'institution exige de connaître l'identité et le parcours

14. *Kul'tura, nauka, iskusstvo SSSR [Culture, science, art en URSS]*, M. : Izdatel'stvo političeskoj literatury, 1965, chapitre « Hudožestvennaja samodejatel'nost' ».

15. Organisme dépendant du ministère de la Culture chargé d'encadrer les activités artistiques non professionnelles.

16. *Kul'tura, nauka...*, chapitre « Narodnoe tvorčestvo ».

17. GARF (Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii — Archives d'État de la Fédération russe), f. 628, Central'nyi dom narodnogo tvorčestva, op. 2, d. 581 « Tvorčeskie pasporta narodnyh teatrov za 1969 god ».

— qui se trouve par là en position de responsable en ce qui concerne les deux autres entités : groupe et répertoire. Or cette conception semble correspondre à celle des enquêtés. Certains groupes ayant participé à ce sondage ont envoyé, au lieu du formulaire standard, des documents de leur propre cru. Ceux-ci reflètent la même vision du rôle du responsable. Par exemple, les « statuts » du théâtre populaire de Sergačev précisent : « Le metteur en scène, chef du collectif, guide et détermine le travail idéologique, éducatif et créatif » ; « la distribution des rôles est le fait du metteur en scène, qui a le droit de changer les interprètes au cours du travail, dans l'intérêt du spectacle »¹⁸.

Ce modèle de fonctionnement, largement répandu et institutionnellement reconnu, trouve également des échos dans les témoignages de certains participants¹⁹. C'est ainsi que ceux du théâtre étudiant du MISI et du MGU (*Moskovskij gosudarstvennyj universitet*) décrivent leur collectif. Aleksandr P.²⁰ s'avoue incapable de rendre compte des critères du choix des pièces, pas plus que des mécanismes de censure, sous prétexte qu'il « n'était qu'un simple acteur, et tout cela était du domaine du metteur en scène ». Plusieurs entretiens révèlent aussi que la vie de ce collectif était rythmée par le règne de tel ou tel metteur en scène, d'où des expressions comme « je suis arrivé sous Mark Zaharov », ou « c'était le temps de Solovëv ».

Que signifie la permanence de ce type de structure ? La présence d'un « maître » agréé par l'institution permet à celle-ci d'avoir un relais au sein même du collectif. Fort de son droit de jugement et de décision au nom du groupe, il véhicule des valeurs institutionnelles qu'il s'efforce de faire valoir auprès du public. Mais la multiplication des formes de création collective pouvait entraîner une atomisation de ces relais qui, devenus multiples et insaisissables, risquaient de s'émanciper du contrôle institutionnel. C'est justement ce qui se produisit dès le milieu des années 1950.

Le modèle « classique » d'atelier subit dans un premier temps des modifications internes, comme l'illustre l'exemple du collectif théâtral du MGU. Selon des témoignages, en dépit d'une structure « classique » toujours en vigueur, les participants acquièrent peu à peu une certaine marge d'autonomie. Ainsi en 1952, quelques acteurs, « insatisfaits de la manière dont les choses se passaient, du choix du répertoire »²¹ se séparent du groupe principal, et, plutôt que de jouer dans *Le malheur d'avoir trop d'esprit* de Gribouedov, jugé trop classique, montent *Mašenka* d'Afinogenov, pièce estimée « plus à la mode »²². Le résultat de cette production autonome fut par la suite présenté au même titre que les autres créations de ce théâtre, alors

18. GARF, f. 628, op. 2, d. 581, l. 29.

19. Pour préserver l'anonymat des enquêtés, on les désigne par leur prénom suivi de l'initiale du nom de famille. Tous les entretiens ont été effectués par l'auteur.

20. Entretien du 25 mai 2005.

21. Entretien avec Abram L., 8 juin 2005.

22. *Ibid.*

que les procédures de choix du répertoire et de mise en scène y étaient le fruit d'une élaboration collective d'un groupe de pairs.

D'autres collectifs se réclament dès le début d'une structure radicalement différente. Viktor S.²³ du groupe de variétés²⁴ du MISI oppose sa formation au théâtre étudiant du même institut. Ce dernier est un « atelier de théâtre classique dirigé par une professeur âgée, Druckaja », alors que son groupe est uniquement composé de jeunes, qui se passent de l'avis des spécialistes.

La structure du groupe dépendait du genre de production : si les ateliers « classiques » mettaient en scène des pièces publiées, d'autres types de spectacle se créaient dans un cadre différent. Le milieu des années 1950 voit une diversification aussi bien des genres que des types de groupes.

Les théâtres de variétés se répandaient largement. Ils prenaient leur origine le plus souvent dans les représentations carnavalesques, les *kapustniki*, qui mettaient en scène, dans une suite de courts sketches, les événements marquants de la vie estudiantine. Ces sketches, montés par un collectif d'études et de travail, s'adressaient en général à un public restreint : le collectif lui-même. Les théâtres de variétés réunissaient souvent les participants à ce type de représentations, désireux de créer des spectacles plus élaborés et durables que les éphémères *kapustniki* afin de toucher un public plus large.

Le théâtre de variétés « Naš Dom » en est un bon exemple. Il fut créé à l'initiative de trois auteurs et interprètes de sketches, étudiants de l'Institut de médecine, de la faculté de journalisme de l'université de Moscou et de la Maison centrale des artistes. Leur intention était de créer un théâtre qui reprendrait « la forme des *kapustniki* [...], cette manière de s'exprimer avec vigueur sur des sujets actuels »²⁵, en la dépassant, notamment grâce à l'élargissement de l'éventail des sujets abordés. Le statut de ces personnes — deux étudiants et un jeune ingénieur, dont aucun n'avait été formé à devenir dirigeant d'activités d'amateurs — les distinguait des metteurs en scène des groupes « classiques ». Leur âge au moment de la fondation du groupe — entre 20 et 27 ans — les rapprochait des « acteurs ». Bien que dans ce collectif la hiérarchie n'ait pas été induite par des critères institutionnels, cela n'excluait point *a posteriori* une formalisation de la structure du groupe. Ainsi, Mark R. en devint le directeur artistique, touchant même un revenu pour son activité. Son opinion revêtait une importance décisive tant dans le choix du répertoire que l'attribution des rôles et autres moments clés de la création. De plus, la formation ayant perduré pendant onze ans ainsi qu'une partie du groupe, les différences d'âge et de qualification apparues générèrent des clivages semblables à ceux des collectifs dirigés par des professionnels. Ces similitudes s'accompagnaient toutefois d'un mode de fonctionnement radicalement différent : chaque spectacle, dès le stade de l'écriture, était un travail collectif où chacun avait la possibilité de proposer son idée, négociant, à chaque fois, son influence.

23. Entretien du 18 juin 2005.

24. Nous traduisons ainsi « estradnyj kollektiv », genre artistique mêlant sketches et musique.

25. Entretien avec Mark R., 22 septembre 2004.

Cette absence de dirigeant unique était encore plus flagrante dans les équipes du KVN. Certes les règles du jeu prévoyaient un « capitaine » pour chaque équipe, mais les témoignages²⁶ prouvent qu'il s'agissait le plus souvent d'un titre nominal. En l'absence de mode formalisé de recrutement ou de prise de décision, les rôles se distribuaient pendant les répétitions et les discussions, sans que l'on puisse déterminer précisément l'origine des décisions. Ce processus de création est présenté comme presque impersonnel : « On commençait par des idioties, le délire. Après, on organisait tout ça autour de thèmes... Les gens apportaient des bouts de numéros, quelqu'un disait : "Écoutez l'idée que j'ai eu cette nuit" [...] Et, de jour en jour, tout ça se mettait en place petit à petit »²⁷.

Apparu comme émission télévisée en octobre 1961, le jeu du KVN est rapidement devenu un mouvement d'ampleur nationale, s'ajoutant ainsi aux ensembles de variétés qui rencontraient un succès croissant.

Envisageons maintenant comment ces évolutions structurelles furent prises en compte par le dispositif institutionnel.

Un dispositif institutionnel ancien et complexe face aux nouveaux types d'expression

Étant donné la double nature des activités artistiques amateurs — activité de loisirs des étudiants et forme d'art populaire — c'est à deux administrations distinctes qu'elles avaient affaire.

Distribution de rôles et redondances entre les « organisations de masse »

Les loisirs des étudiants étaient encadrés par les « organisations de masse », c'est-à-dire le PCUS, le Komsomol et les syndicats. Chacune comportait une section « culturelle » et une section « idéologique », chargées respectivement des questions d'organisation et de contrôle.

Ces organisations intervenaient à plusieurs niveaux : central, régional, municipal, voire « local », à l'intérieur des universités, et parfois même à l'intérieur des différentes facultés. Bien que théoriquement indépendantes les unes des autres, et ayant chacune sa structure hiérarchique propre, ces trois organisations présentaient un imbroglio de responsabilités et d'initiatives non seulement redondantes, mais parfois même contradictoires. Dans le cadre d'un établissement d'enseignement supérieur, les fonctions des trois organisations par rapport aux activités artistiques d'amateurs étaient semblables : les encourager et encadrer leur production.

26. Il s'agit notamment d'une série de 15 entretiens avec des membres de l'équipe KVN du MISI, réalisés par l'auteur en avril 2003.

27. Entretien avec Mihail L., 7 mai 2003.

En réalité, leurs rôles différaient légèrement. Le syndicat s'occupait de fournir aux activités artistiques une base matérielle et de leur offrir des occasions de s'exprimer, sans apparemment entrer dans le détail des représentations. Ainsi, les comptes rendus des réunions du syndicat du MISI montrent que ses membres se proposent de « favoriser, à l'occasion des fêtes de facultés, des concerts de groupes amateurs de notre établissement plutôt que d'inviter des artistes professionnels »²⁸, ou insistent, à plusieurs reprises, sur la nécessité de créer un groupe de musique légère²⁹. Dans les deux cas, les activités des amateurs sont globalement considérées comme un bien, sur le plan éducatif comme sur celui de l'image de l'université, et la question de leur contenu n'est même pas abordée. On peut cependant supposer que les comptes rendus des réunions ne reflètent qu'une partie de l'engagement des syndicats dans les spectacles amateurs. En effet, les membres des syndicats faisaient partie des commissions de contrôle au sein des *klub*, et répondaient, en cette qualité, du contenu des spectacles.

Par contre, en cas de problème idéologique, c'est en premier lieu le comité du parti qui prenait en charge les groupes, même si les autres « organisations de masse » étaient également convoquées.

Le conflit qui se déroula au MIIT (*Moskovskij institut inženerov transporta*) exemplifie cette répartition des tâches entre les différentes instances. Deux collectifs d'étudiants avaient réuni leurs sketches dans un programme intitulé *L'Invité inhabituel*. Ce spectacle, monté sur la scène de l'établissement au printemps 1957, avait pour objet la critique des différents aspects de la vie estudiantine, des mauvaises conditions matérielles dans les résidences jusqu'au « bureaucratisme » lors des réunions du Komsomol. Le 15 mars 1957, dans un article intitulé « Un panorama qui déforme la réalité », paru dans *L'Ingénieur du transport*, périodique interne du MIIT³⁰, le spectacle est vivement critiqué. Les auteurs, dont la position institutionnelle n'est pas précisée, trouvent que ce spectacle relève d'une « attitude hautaine et moqueuse envers tout ce qui est cher à la jeunesse soviétique », qu'il « déforme et abaisse la réalité ». La responsabilité en incombe au « bureau du parti et aux organisations de masse de la faculté Ponts et tunnels (*Fakul'tet mostov i tunnelej*), où étudie la majeure partie des participants ». D'après les auteurs, « les membres du comité du parti ont pris connaissance de façon trop superficielle du contenu du spectacle. La position des dirigeants de la Maison de la culture est également étrange. Ils connaissaient chaque numéro du programme, avaient assisté à plusieurs répétitions et avaient tout de même donné leur "bénédiction" pour que le spectacle soit présenté ». L'article est discuté le 4 avril 1957 au comité du parti de l'établissement, événement dont le compte rendu paraît ensuite dans *L'Ingénieur*

28. CAGM (Central'nyj arhiv goroda Moskvy — Archives centrales de la ville de Moscou), f. 890, Profsojuznyj komitet Moskovskogo instituta stroitel'nyh inženerov, op. 1, d. 202, Protokoly zasedanij profkoma, 1968-1969 gg.

29. CAGM, f. 890, op. 1, d. 141, Protokoly zasedanij profkoma, 1963-1964 gg.

30. GARF, A-621, op. 1, d. 847, Literaturnyj sbornik studentov Moskovskogo instituta inženerov transporta, l. 21-44.

*du transport*³¹. Le comité du parti reconnaît que « les bureaux du parti des facultés, les dirigeants de la Maison de la culture et les participants eux-mêmes n'ont pas été suffisamment attentifs à l'aspect éducatif des spectacles amateurs ». En conséquence, il « ordonne aux secrétaires du parti des facultés, ainsi qu'aux directeurs administratifs et artistiques de la Maison de la culture [...] d'assurer le contrôle nécessaire sur les activités d'amateurs ».

Le comité du parti de l'établissement remplit ici le rôle d'arbitre suprême : c'est pendant ses réunions que les accusations sont validées ou non, et que les responsabilités sont redistribuées. C'est au niveau le plus proche des étudiants — celui des organisations des facultés — qu'est confié le travail quotidien de contrôle. Remarquons que toutes les organisations sont citées, le syndicat se trouve donc également impliqué dans le contrôle du contenu des spectacles. Par ailleurs, le directeur administratif de la Maison de la culture est appelé à exercer le rôle de censeur au même titre que le directeur artistique, ce qui souligne une confusion entre les fonctions administratives et idéologiques. Cela vient compliquer le partage de rôles entre les institutions, et permet aux participants d'employer des ruses afin de déjouer ce contrôle multiple mais diffus.

Dans la lettre ouverte³² des membres du groupe de la faculté Ponts et tunnels en réaction à l'article « Un panorama qui déforme la réalité », on peut déceler une de ces stratégies, qui consiste à affirmer son insertion au sein des structures responsables du contrôle. Ainsi, les membres du groupe y sont proclamés « les meilleurs de nos activistes du Komsomol, des étudiants excellents [...], membres de différentes organisations de masse, collaborateurs des rédactions de périodiques, du studio de cinéma, de la radio de l'établissement, activistes des ateliers de la Société scientifique d'étudiants³³ et de la Maison de la culture ». Étant donné leur implication dans les structures mêmes de l'encadrement, la production de ces personnes est dès lors considérée comme légitime par définition.

Une autre stratégie est d'approvoiser les autorités proches, en les utilisant comme intermédiaires avec les instances supérieures, plus éloignées et donc plus difficilement accessibles. Par exemple, dans le cas du MGU et du MISI, cette fonction de relais est remplie par le directeur du *klub*. En partie intégrés dans les groupes d'étudiants³⁴, les responsables administratifs sont présentés par les enquêtés comme détenteurs d'une sagesse institutionnelle leur permettant de trouver des compromis avec les organisations de masse.

Parfois les étudiants recouraient à l'autorité d'instances supérieures, afin de court-circuiter les autorités locales. Par exemple, lorsque le conseil artistique du *klub* du MGU interdit de monter le spectacle de « Naš Dom » intitulé *Une soirée*

31. *Ibid.*, 44.

32. *Ibid.*, 46-43.

33. Organisation qui réunissait des ateliers d'initiation à la recherche.

34. Ainsi, le directeur du *klub* du MGU était communément appelé « papa Savva », ce qui montre son acception en tant qu'autorité familiale. Celui du *klub* du MISI réunit encore les membres de l'équipe du KVN de cette université le jour de son anniversaire.

maudite, les participants invitèrent à une répétition un secrétaire du Comité municipal de Komsomol. Celui-ci, connaissant les membres du groupe et favorable à la pièce, serait intervenu auprès du comité du parti de l'établissement pour autoriser le spectacle. Notons que ce jeu n'est possible que lorsque le groupe entretient le réseau de relations personnelles nécessaire.

L'année 1968 semble marquer le début d'une politique plus concertée et ferme envers ces groupes. Les événements de Prague semblent avoir renforcé la crainte à l'égard des étudiants. Elle apparaît, par exemple, dans le discours d'un membre du comité du parti lors de la réunion du Praesidium des syndicats réunis du MGU, le 23 décembre 1969, où la dissolution de « Naš Dom » fut décidée :

nous vivons une période très tendue [...] l'expérience de la Tchécoslovaquie a montré que parfois les intellectuels ont versé de l'eau au moulin de la contre-révolution [...] nous ne sommes pas à l'époque de la NEP, et nous allons extirper toutes ces tendances sans demi-mesures³⁵.

Malgré les différentes stratégies de confrontation d'instances, les tentatives de conserver le théâtre de variétés du MGU échouent.

Il s'agissait d'une tendance générale à empêcher que les spectacles « potentiellement dangereux » touchent un large public. Ainsi le KVN, qui cesse d'être une émission en direct dès 1968, est définitivement interdit en 1973. Il survit cependant comme jeu interne dans divers établissements, pour un public donc beaucoup plus restreint. Plusieurs théâtres de variété connaissent le même sort : censure des scènes jugées trop audacieuses dans un premier temps, puis interdiction des représentations publiques ne laissant subsister que les *kapustniki* internes.

Les maisons d'art populaire (Doma narodnogo tvorčestva) : structures aux outils inadaptés

Les activités des étudiants amateurs dépendaient aussi d'un autre domaine institutionnel, celui de « l'art populaire ». Il était géré par une structure créée en 1936, composée de Maisons d'art populaire organisées hiérarchiquement selon des critères géographiques et dépendant du *Sovnarkom* puis du ministère de la Culture³⁶. Son importance s'accroît dans les années 1950, lorsqu'il se voit confier la tâche de stimuler « un épanouissement inouï de [...] l'art amateur » accompagnant le passage à l'édification du communisme »³⁷. En 1957, il se voit doté d'une

35. Archives de « Naš Dom », sténogramme de la réunion du Praesidium des syndicats réunis du MGU du 23 décembre 1969.

36. N'ayant pas encore eu la possibilité de consulter les fonds d'archives de la Maison d'activités amateur, structure similaire auprès des Syndicats, nous ne pouvons pour l'instant que signaler son existence, sans l'intégrer dans notre analyse.

37. A. P. Šulpin, « Teatr Ljubitelej, 1960-1970 gody », in L. P. Solnceva, ed., *Samodejatel'noe hudožestvennoe tvorčestvo v SSSR*, SPb. : Dmitrij Bulanin, 1999.

nouvelle prérogative : c'est lui qui octroie le titre « théâtre populaire » aux meilleures formations d'amateurs.

Doté de la fonction d'expert, il n'a cependant pas été suffisamment souple pour s'adapter aux nouvelles formes de création. En termes de contrôle institutionnel, il s'agissait, d'une part, de cerner et catégoriser son champ d'action, et, d'autre part, de le structurer grâce à un ensemble d'outils appliqués uniformément à tout le monde. En pratique, que devenaient ces deux tâches ?

En dépit de l'évolution des genres des activités, les catégories que les Maisons d'art populaire utilisent pour les répertoires demeurent inchangées durant cette période. Ceci introduit un flou et permet à certains collectifs d'échapper entièrement au champ d'action de cette institution. Ainsi en 1957, la direction de la Maison d'art populaire de Moscou crée trois conseils artistiques pour favoriser « des rapports étroits avec les dirigeants des activités d'amateurs »³⁸ : théâtral, chorégraphique et musical. Lorsque, en 1970, ce même organe recense les groupes amateurs sous sa tutelle, on voit apparaître un classement élargi. Tous les groupes doivent en effet s'inscrire dans une des cinq catégories suivantes : collectifs musicaux, théâtraux, chorégraphiques, d'arts plastiques ou de cinéma amateur³⁹. Certes l'apparition de cette dernière section témoigne d'un souci d'intégrer les nouvelles formes d'expression, mais le partage entre théâtre, musique, chorégraphie et arts plastiques demeure. Ainsi, bien que les nouvelles formes d'expression, théâtre de variétés ou *KVN*, tendent vers un mélange de genres, l'organisation qui les encadre continue à les distinguer rigoureusement.

Certains collectifs, comme les théâtres de variétés, sont donc classés tantôt collectif théâtral, tantôt « brigades d'agitation ». Or les critères de jugement dépendent des catégories. Prenons par exemple l'appartenance institutionnelle des experts appelés à évaluer la production artistique des collectifs. Lors du Festival national de la jeunesse en 1956, qui précédait et préparait le VI^e Festival international, les spectacles musicaux et de théâtre étaient jugés par leurs professionnels respectifs (enseignants ou artistes), tandis que les « brigades d'agitation » étaient évaluées par les représentants des syndicats et du Komsomol, ainsi que par des spécialistes divers (deux compositeurs, trois écrivains, un peintre, deux metteurs en scène et trois directeurs de brigade d'agitation)⁴⁰. On mêle donc ici le domaine artistique dont on note l'hétérogénéité et le domaine civique dont les représentants des organisations de masses sont les experts.

38. CAOPIM (Central'nyj arhiv obščestvenno-političeskoj istorii Moskvy — Archives centrales de l'histoire sociale et politique de la ville de Moscou), f. 82, Moskovskij dom narodnogo tvorčestva, op. 1, d. 55, Prikazy direktora Doma narodnogo tvorčestva po osnovnoj dejatel'nosti za 1957g.

39. CAOPIM, f. 82, op. 1, d. 209, Postanovlenija vyšestojasčej organizacii odnosjaščijesja k dejatel'nosti Doma hudožestvennoj samodejatel'nosti za 1970 g.

40. RGASPI (Rossijskij gosudarstvennyj arhiv social'no-političeskoj istorii — Archives d'État de Russie de l'histoire sociale et politique), f. M-1, CK VLKSM, op. 32, Ideologičeskij otdel, d. 831, Spravki, predloženiya otdela i drugie materialy o podgotovke i provedeniju Vsesojuznogo festivalja sovetskij moloděži, l. 18-19.

À cheval entre deux catégories, les théâtres estudiantins de variétés acquièrent donc une marge de manœuvre qui leur permet de jouer des divers types de critères, en argumentant là en termes théâtraux, ici en termes civiques.

Des collectifs nouveaux, équipes de *KVN* ou formations de chanson d'auteur, commencent à s'organiser en ensembles dès le début des années 1960 : ne ressortissant pas des catégories de la Maison d'art populaire, ils échappent naturellement à son champ d'action.

Or la fonction principale de cette institution était de mettre à disposition des groupes un ensemble d'outils pour améliorer leur activité. Elle proposait notamment un choix de sources de répertoire, sous forme de recueils de pièces, de listes thématiques et de revues publiant les pièces recommandées. Il s'agissait, par exemple,

de faire connaître aux dirigeants des groupes amateur [...] les œuvres consacrées aux thèmes des jeunes, pour qu'ils les utilisent pendant les festivals [...] Faire circuler l'expérience des meilleurs groupes dans le domaine de la création de scénarios originaux, et faire parvenir aux dirigeants des groupes des scénarios de qualité⁴¹.

Ces propositions étaient cependant parfois rejetées. Les sténogrammes des séminaires de formation pour directeurs de groupe⁴² révèlent qu'ils ne sont pas satisfaits du répertoire qui leur est proposé. Ainsi le dirigeant du théâtre de l'Institut de technologie électrique de Novosibirsk dit avoir reçu « des matériaux pour brigades d'agitation »⁴³ qu'il avoue avoir « renvoyés à la Maison centrale d'art populaire, car du point de vue littéraire cela ne tenait absolument pas la route »⁴⁴. D'autres se plaignent plutôt de la banalité du matériau. C'est le cas du dirigeant d'une troupe d'ouvriers de Gorki, qui affirme que « [s'ils] reçoivent quelque chose [de la Maison d'art populaire], c'est toujours accompagné de la mention "matériaux publiés", [...] la revue *Le théâtre de variétés pour les jeunes* publie du Gor'kij, Majakovskij, Šolohov, tout ce qu'il y a déjà dans les bibliothèques ». L'éloignement géographique prive les groupes de province de la possibilité de puiser dans le répertoire professionnel : « Qui voit les grands artistes ? Moscou, Leningrad, les grandes villes. Chez nous, encore, il en vient de temps en temps, mais aux kolkhozes, jamais »⁴⁵.

L'insuffisance de l'institution sur ce point est également signalée par les membres des troupes d'étudiants moscovites. Aucun des enquêtés ne mentionne les

41. CAOPIM, f. 82, op. 1, d. 57, Godovoj plan samodejatel'nosti Doma narodnogo tvorčestva na 1957 g.

42. Les maisons d'art populaire organisaient des sessions de formation pour collectifs où étaient discutés répertoire et méthodes de travail.

43. RGASPI, f. M-1, op. 32, d. 831, l. 86

44. GARF, f. A-628, op. 2, d. 103, Stenogramma tvorčeskoj konferencii « estradnye žanry v hudožestvennoj samodejatel'nosti i vospitanie novogo čeloveka », 14 i 16 nojabrja 1962, l. 255.

45. *Ibid.*, l. 77.

matériaux publiés par la Maison d'art populaire comme source de répertoire. Mark R., un des dirigeants du théâtre « Naš Dom » avoue ignorer l'existence même de ces publications.

Devant cette carence de la Maison d'art populaire, les collectifs sont amenés à forger et diffuser eux-mêmes ces outils, et court-circuitent l'institution en recourant à un ensemble de sources alternatives. Le réseau de relations personnelles prend ici toute son importance, permettant par exemple de recourir aux œuvres inédites des étudiants de l'établissement. Ainsi Alik A., l'un des dirigeants de « Naš Dom », reconnaît, lors d'une conférence, que « le problème de trouver des auteurs n'est pas aussi grave [pour eux] que pour d'autres collectifs »⁴⁶. En effet, les archives de « Naš Dom » contiennent des textes écrits par des auteurs de la faculté de médecine, du MISI, de l'Université d'État de Novosibirsk, etc. La renommée du collectif du MGU pousse des auteurs à lui envoyer leurs sketches, d'autres y sont invités par des membres du groupe de leur connaissance.

Les contacts personnels permettaient aussi l'accès à d'autres types de littérature. Ainsi, le groupe de variétés du MISI mit en scène des pièces peu connues de Muza Pavlova, découvertes grâce aux contacts personnels du metteur en scène qui connaissait Nazim Hikmet, poète turc vivant en URSS, mari de la dramaturge.

Les groupes les plus en vogue palliaient aussi les carences de la Maison d'art populaire en s'instituant eux-mêmes diffuseurs d'information. Alik A. décrit ce processus lors de la même conférence : « Nous avons joué à Volgograd et ensuite nous avons reçu une lettre de leur Maison de la culture nous demandant de leur envoyer les textes de nos spectacles. [...] À Khabarovsk le théâtre "Voile" joue notre spectacle *Nous construisons notre maison*. À Vijsk aussi on joue notre spectacle, et nous avons de bons contacts avec eux »⁴⁷. Quelques lettres des archives de ce théâtre montrent qu'il était effectivement considéré par les autres collectifs comme diffuseur d'information. Voici les demandes que leur adressent deux groupes d'écoliers :

Il n'y a pas longtemps, l'émission « *Junost'* » a diffusé votre montage littéraire consacré au cinquantième anniversaire du Komsomol. Nous vous demandons de [nous conseiller] comment organiser une soirée consacrée au poète Svetlov⁴⁸.

Dans le numéro 11 de la revue *Junost'* (1967) nous avons lu un article sur votre théâtre et sur votre pièce *Le rire de nos pères*. [...] Nous vous écrivons dans l'espoir que vous allez pouvoir nous donner des conseils pour le répertoire⁴⁹.

Dans ces deux cas, c'est à travers les médias que l'on apprend l'existence du théâtre et des détails sur sa production. Le contact direct ne s'établit qu'ensuite, contournant les canaux institutionnels.

46. *Ibid.*, l. 128.

47. *Ibid.*, l. 128-129.

48. Archives de « Naš Dom », lettre des écoliers de 10^e année de l'école n° 27, ville de Toreza, région de Doneck.

49. Archives de « Naš Dom », lettre des écoliers de 9^e année de l'école n° 64, ville de Voronež.

Le rôle de la Maison d'art populaire comme instance de direction et de diffusion du répertoire était donc minime. Avec ses structures s'adaptant mal au développement des nouvelles formes d'art amateur et ses publications ne correspondant pas aux attentes, elle pouvait être parfois perçue par certains comme « une mare pleine d'acteurs ratés ou d'apparatchiks »⁵⁰. Mais le visa de la Maison d'art populaire était requis pour tout spectacle ; d'où le nécessaire recours à diverses stratégies pour faire accepter la production du groupe.

Dès le milieu des années 1950 a donc lieu une évolution des troupes d'étudiants, évolution que les structures d'encadrement ne parviennent pas à suivre. Qu'en résultait-il en termes de représentations ?

Représentations du Dégel

Processus de changements dans le monde culturel

L'ouverture à l'étranger et la redécouverte de cette part du passé artistique russe et soviétique qui avait été occultée pendant les années staliniennes sont les deux processus marquants des changements au sein du monde intellectuel de la seconde moitié des années 1950. Ce furent les moteurs mêmes de ce qu'on a pu appeler le Dégel dans le domaine artistique⁵¹. Intimement lié à cette sphère intellectuelle, l'art amateur des étudiants y participait. Il présente un objet intéressant pour étudier les canaux de diffusion d'informations et la forme que ces nouveaux éléments prenaient dans la production artistique. On peut notamment se demander si, à leur niveau, il y eut instrumentalisation et éventuelle transformation des modes de représentation du réalisme socialiste. Ce style soviétique par excellence se devait, dans tous les domaines artistiques, d'inscrire toute histoire dans la grande histoire de construction du communisme, et de conférer à tout personnage un sens dans une perspective historique générale. Toute perte de vraisemblance entraînant perte de sens devait être bannie. L'avènement de nouveaux canaux d'information a-t-il modifié ce postulat ?

Ouverture à l'étranger

L'intensification des contacts avec l'étranger est un des faits marquants de cette période. Pour les étudiants, les occasions de rencontres se multiplièrent, conséquence de la présence d'étrangers de plus en plus nombreux dans les universités moscovites et de possibilités accrues de voyages au-delà des frontières de l'Union soviétique. Ces contacts présentaient des occasion d'échanges culturels ponctuels.

50. Entretien avec Mark R., mai 2005.

51. Voir Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le théâtre soviétique durant le dégel*.

Il importe de distinguer différents types de contacts qui impliquent des emprunts culturels d'ordre différent.

Le contact le plus courant était celui qu'on pourrait appeler unidirectionnel : c'est l'accès à des œuvres étrangères sans contact avec leur auteur. Dès le milieu des années 1950, Moscou en offrait bien des occasions au travers des festivals de cinéma étranger, d'expositions d'art ou d'expositions d'objets quotidiens d'autres pays⁵². La revue *Inostrannaja literatura* donnait une idée de l'actualité littéraire occidentale. Des sources clandestines, telles que les émissions de Radio Liberté ou des ouvrages étrangers circulant sous le manteau, procuraient des ouvertures complémentaires vers l'Occident. Certaines sont parfois citées par les enquêtés comme sources d'emprunts de forme ou de répertoire, elles y sont évoquées comme des portes ouvrant vers l'ailleurs.

Ainsi, un des participants du théâtre de variétés de MISI, Viktor Š., fut initié à « ce qui se passait en Occident » par un cousin membre du corps diplomatique, ce qui lui permit de prendre ses distances par rapport à son entourage :

Je compris qu'il existait un autre univers, non moins intéressant, et peut-être même plus intéressant que ce monde communiste dans lequel nous vivions⁵³.

À cette découverte d'un monde nouveau, en dehors de l'univers familier, s'associait l'idée artistique : il existe d'autres façons de représenter le monde, différentes du réalisme socialiste.

Ce lien du monde et de sa représentation est patent, par exemple, dans l'évocation (actuelle) de l'histoire du théâtre « Naš Dom » par Mark R. qui reconnaît une portée symbolique à la décision de créer cette troupe lors d'une rencontre dans une exposition d'affiches polonaises, qui représentait pour lui un ailleurs « moderne, d'avant-garde »⁵⁴. Cette idée de modernité liée à la Pologne se retrouve dans sa description du Festival international de la jeunesse :

Flânant dans le centre de Moscou, j'ai vu pour la première fois des représentants de l'avant-garde polonaise. Parmi ces étrangers était répandue la mode *beatnik* : longs pulls noirs, [...] jeans dont nous n'avions même pas entendu parler à l'époque. Tout cela nous paraissait si incroyablement audacieux !⁵⁵.

La « modernité » est donc pour lui un concept global où innovations dans le domaine artistique et manière de s'habiller concourent à former un univers différent, à la fois dangereux et attrayant.

Le VI^e Festival international de la jeunesse offre, de façon plus générale, l'exemple d'un autre type de contact avec l'étranger, où des discussions avec les

52. Voir N. B. Lebina, A. N. Čistikov, *Obyvatel' i reformy. Kartiny povsednevnoj žizni gorozhan v gody NEPa i hruščevskogo desjatiletija*, SPb. : Dmitrij Bulanin, 2003.

53. Entretien avec Viktor Š., 22 avril 2003.

54. Archives de « Naš Dom », Mark R., mémoires, manuscrit inédit.

55. *Ibid.*

créateurs d'œuvres étrangères sont possibles, et même encouragées, dans les limites d'un cadre très surveillé. En effet, tant les documents provenant du comité d'organisation que les témoignages des participants révèlent la fréquence d'échanges, plus ou moins formels, après les représentations. Une très forte présence institutionnelle (y compris la surveillance du KGB) imposait un cadre assez strict aux échanges entre personnes. Cela n'empêchait pas les participants d'avoir une réception personnelle des œuvres, souvent opposée à celle souhaitée par les organisateurs. Par exemple, « Bim-Bom », théâtre polonais de Gdansk, suscita l'avis mitigé du comité soviétique d'organisation, qui, ayant noté, dans un compte rendu, l'intérêt provoqué par ce spectacle, déplorait que « ces spectacles comportaient beaucoup d'éléments de formalisme, et sa satire n'était pas toujours très mûre au niveau politique et idéologique »⁵⁶. C'est précisément ce théâtre qui attira l'attention de Mark R., qui dit avoir été « frappé par la nouveauté de leurs procédés »⁵⁷ et admet avoir utilisé certaines de leurs trouvailles formelles dans les premiers spectacles de « Naš Dom ». Il leur emprunta, par exemple, les coups de gong pour marquer le début des scènes, ou le ballon lancé d'un personnage à l'autre au gré des répliques, accompagnant le cours de la conversation. La désapprobation des organisateurs, loin d'empêcher le succès auprès du public, le stimulait. Les individus s'approprièrent ainsi le cadre qui leur était offert.

Ces contacts occasionnels se transformaient parfois en des relations plus personnelles durables. Ainsi le théâtre « Bim-Bom » est cité par les membres de « Naš Dom » comme un des « amis du groupe » : le contact noué lors du festival fut suivi de visites mutuelles. Les archives de « Naš Dom » attestent des contacts ultérieurs avec d'autres groupes polonais. C'est le cas des lettres d'Andrzej S., acteur du « Teatr 38 » de Cracovie, adressées à Viktor S., un des auteurs de « Naš Dom » (janvier et février 1964). La troupe polonaise, ayant remporté le premier prix au festival de théâtre organisé par le Comité d'amitié soviéto-polonaise, se voit offrir un voyage à Moscou organisé par Inturist. Le programme prévoit une « visite des monuments et des musées »⁵⁸, à laquelle Andrzej voulait échapper pour visiter les théâtres moscovites, improviser des promenades « joyeuses et agréables » en compagnie des membres de « Naš Dom », organiser une « petite réunion autour d'un verre de cognac »⁵⁹. On reconnaît ici la volonté de privilégier les rapports informels, en dehors du cadre institutionnel. La même lettre contient une liste des accessoires nécessaires à la représentation de trois spectacles de cette troupe sur la scène du *klub* de l'université de Moscou. Le scénario de l'un d'entre eux, *Deux voyages de Lemuel Gulliver* de Jerzy Broszkiewicz, sera repris en 1968 par « Naš Dom », qui en proposera une mise en scène originale.

56. RGASPI, f. 3, op. 15, d. 84.

57. Entretien avec Mark R., le 22 septembre 2004.

58. Archives de « Naš Dom », lettre de février 1964.

59. *Ibid.*

Du type de contact avec l'étranger résultait donc soit l'acquisition d'éléments de contexte entraînant un regard critique sur son propre univers, soit des emprunts de scénarios ou de certains procédés formels.

Il y avait d'autres voies que le contact direct avec une œuvre étrangère ou son auteur pour s'imprégner des courants culturels étrangers. Souvent, les auteurs du théâtre amateur s'inspiraient de sources secondaires, tels qu'articles critiques ou discussions entre amis, puis nourrissaient leur œuvre de ces éléments glanés au hasard. Prenons l'exemple de la mode du théâtre de l'absurde au début des années 1960. En 1964, Mark R. écrit et met en scène une pièce « absurde » *Une maudite soirée*. Il dit avoir été poussé à le faire « parce que c'était dans l'air », mais affirme n'avoir lu ni Ionesco ni Beckett auparavant. Ce n'est que pendant les répétitions qu'il met en place, au sein de la troupe, des lectures de ces deux auteurs et un cours intitulé « Le théâtre de l'absurde de Ionesco, de Beckett et de Mark R. »⁶⁰, qui témoigne de sa volonté de trouver une base théorique *a posteriori*.

La pantomime offre un autre exemple d'imprégnation. Redécouvert après la venue à Moscou, au milieu des années 1950, du mime Marceau, cet art connaît un véritable engouement. Au MHAT (*Moskovskij hudožestvennyj akademičeskij teatr*), et à la Maison centrale des artistes s'ouvrent des ateliers de pantomime ; celle-ci est massivement adoptée par le théâtre amateur. Bien sûr, tout le monde n'avait pas vu le mime Marceau de ses propres yeux et l'imitation se fait parfois à partir d'informations transmises par une longue chaîne d'intermédiaires. Voici comment dans une conférence à la Maison centrale d'art populaire⁶¹, le dirigeant d'un ensemble amateur de Briansk décrit son expérience :

L'arrivée de Marcel Marceau a secoué le pays tout entier et n'a pas laissé indifférents les collectifs de Briansk. Notre ville a reçu la visite de jeunes diplômés de la faculté du cirque qui avaient été initiés à la pantomime, et ils ont travaillé avec nous. [...] C'est ainsi qu'est né notre numéro *Les pêcheurs*.

Au-delà d'une tendance générale, on peut donc reconstituer la chaîne suivante : Marceau — professeur de mime — jeunes diplômés — troupe de Briansk.

Redécouverte du passé

On observe le même phénomène quant à l'accès aux œuvres du passé nouvellement réhabilitées, notamment celles des années 1920. Cette redécouverte revêtait une signification précise dans le cadre de la déstalinisation : celle d'un retour aux sources de l'art communiste d'avant le « culte de la personnalité ». Mais c'était là aussi une mode diffuse, les emprunts se faisant souvent par imprégnation et par le recours à des sources secondaires.

60. Archives de « Naš Dom », tables d'horaires du studio.

61. GARF, f. A-628, op. 2, d. 103, l. 179.

La reprise du style théâtral de *Sinjaja bluza*⁶² par « Naš Dom » en est un bon exemple. Les premiers spectacles de cette troupe (*Nous construisons notre maison*, de 1958 et *Écoutez le temps !* de 1962) contenaient des éléments rappelant le style des *Sinjaja bluza*, en particulier l'usage caricatural d'objets qui transformait des éléments du décor en slogans. Or selon le témoignage de Mark R., la troupe avait, certes, entendu parler de ce mouvement, mais elle ne le connaissait pas, et cette ressemblance lui avait été révélée *a posteriori* par des professionnels du théâtre. C'est après ce rapprochement que les auteurs du groupe ont effectué en bibliothèque des recherches sur ce mouvement afin de pouvoir s'y référer en connaissance de cause. Dans *Le rire de nos pères* (1967), une scène entière était une parodie — et donc une mise à distance — de *Sinjaja bluza*. Dans *Le fleuve nommé Fait* (1969) des parties du spectacle utilisent le « journal vivant », un des procédés de ce style théâtral. Cette référence, d'inconsciente et intuitivement réinventée à partir d'éléments à la mode, devient donc petit à petit un des éléments constitutifs de la dramaturgie de la troupe.

« Naš Dom » n'était pas un cas isolé. Lors des conférences à la Maison d'art populaire, les dirigeants des troupes amateur mentionnent souvent le style de *Sinjaja bluza* comme une référence prestigieuse. Certaines personnes invitées en qualité d'experts pourtant, comme le metteur en scène Mass, apportent des correctifs :

Certains ont tort de penser que *Sinjaja bluza* c'était une file d'acteurs qui, les bras tendus devant eux, s'exerçaient à l'art oratoire. À leur apogée, les spectacles des *Sinjaja bluza* étaient très bien décorés par d'excellents peintres qui avaient appris à la perfection l'art de l'application de tissus pour les costumes⁶³.

Selon Mass, la référence [à ce] mouvement à la mode pourrait n'être qu'un cache-misère, une excuse pour justifier, par un terme en vogue, la mauvaise qualité des décors et des costumes. Comme certains autres experts, il affirme connaître la véritable nature de ce mouvement pour l'avoir vu, y avoir participé même dans les années 1920. Notons que la mode des *Sinjaja bluza* avait des relais concrets, la Maison d'art populaire par exemple, lieux où ils s'exprimaient. Certains d'entre eux étaient également metteurs en scène dans des groupes d'amateurs. Citons Valentin Pluček et Sergej Jutkevič, tous deux élèves de Mejerhol'd devenus metteurs en scène et cinéastes, qui ont dirigé, respectivement, « Televizor », groupe de variétés du MAI (Moskovskij aviacionnyj institut), et le théâtre estudiantin du MGU.

Cet engouement, encouragé au début des années 1960, est mal vu dès 1968. Un des membres du Praesidium des Syndicats réunis du MGU le reproche à « Naš Dom » lors de la réunion du 23 décembre 1969⁶⁴ :

62. Les Blouses bleues, Groupes de propagande des années 1920.

63. GARF, f. A-628, op. 2, d. 103, l. 241.

64. Archives de « Naš Dom », sténogramme de la réunion du Praesidium des syndicats réunis du MGU du 23 décembre 1969.

Je suis un vieil homme et j'ai connu *Sinjaja bluza* [...] Celle-ci avait également fait de nombreuses erreurs, et avait été soumise à la critique. Ce n'est pas le drapeau que doivent maintenant arborer les étudiants soviétiques.

Avoir été le témoin direct du mouvement reste un argument de poids, désormais employé pour mettre en avant l'aspect critiquable de cet héritage.

Mise en scène de systèmes de valeurs

Les deux sources d'inspiration importantes, les œuvres étrangères et les années 1920, n'en devaient pas moins être intégrées dans la visée première des spectacles : dire, à l'aide d'outils récemment acquis, le monde dans lequel vivent les acteurs et le public.

Le dirigeant du théâtre de variétés de l'Institut de technologie électrique de Novosibirsk (*Novosibirskij elektrotehničeskij institut*) décrit ainsi les thèmes traités dans les spectacles de son groupe⁶⁵ :

Notre collectif a suivi un chemin très typique [...]. Au début, nous avons donné quelques concerts avec des sketches tirés de la vie des étudiants [...] [Puis] nous avons réfléchi sur ce que nous allions faire plus tard. Allions-nous continuer à parler examens, cantines, professeurs ? Nous avons décidé qu'il fallait aborder d'autres sujets qui intéressent les étudiants et les jeunes Soviétiques en général. Et nous avons fait un spectacle *Sur ceux que personne n'aime* [...] Ce ne sont pas les bureaucrates et les ivrognes, mais des gens qui ne sont pas visibles [...] Comment distinguer dans la foule quelqu'un de trop prudent, un égoïste, un homme indifférent ? Que faire avec les amasseurs de biens qui vivent derrière l'écrêteau : « Attention, chien méchant » ? Et que faire des imbéciles ? [...] Notre prochain spectacle sera consacré à la lutte avec les restes du culte de la personnalité, non seulement chez les camarades dirigeants, mais aussi chez les gens [...] ordinaires.

Les thèmes sont, ainsi, forcément en rapport avec la réalité, et ont un caractère critique : il s'agit de se prononcer sur le bien et le mal, et les représenter comme tels. Par ailleurs, les sujets sont hiérarchisés en fonction de leur portée : ceux qui ont trait à la vie estudiantine sont considérés comme moins importants que ceux touchant aux problèmes plus globaux de la société. Quant à ces derniers, il s'agit d'un travail en profondeur, explicitement lié au processus de déstalinisation.

C'est ainsi qu'à travers les spectacles d'étudiants, se construit un système de valeurs binaire où, aux survivances de l'époque stalinienne, est opposé tout ce qui est tendu vers le proche avenir communiste.

L'héritage du passé stalinien est incarné par un ensemble de figures associées au « bureaucrate », mentionné par l'étudiant de Novosibirsk, et que celui-ci semble vouloir éviter craignant d'user d'un cliché.

65. GARF, f. A-628, op. 2, d. 103, l. 249.

L'introduction à la version finale du spectacle *Écoutez le temps*, mis en scène par « Naš Dom » en 1962, souligne cette déclinaison du concept de « bureaucratie »⁶⁶ :

Notre pièce [exprime] notre haine envers le petit-bourgeois, qu'il soit intelligent ou bête, ennuyeux ou drôle [...] Nous le haïssons parce qu'au mot « mouvement » il préfère l'« immobilité ».

— Ses pensées sont immobiles, figées. C'est ainsi qu'il devient bureaucrate.

— Son âme est immobile, elle ne s'émeut jamais [...] C'est ainsi qu'il devient hypocrite.

— C'est le petit-bourgeois qui a inventé le terrible mot « immobilier ». C'est ainsi qu'il devient mesquin et grippe-sous.

— Défendre un ami ? Mais pour cela il faut bouger son petit doigt. C'est ainsi qu'il devient lâche.

À ces multiples faces du « petit-bourgeois », le groupe oppose « tout ce qui est jeune, fort, audacieux et beau », caractérisé par le mouvement, la vitesse.

Ce système de valeurs binaire est incarné sur scène par des personnages emblématiques. Le « Prologue » oppose des jeunes gens, le journal à la main, qui bougent sur scène et lisent des phrases de l'actualité à Petit-bourgeois assis dans un fauteuil, une lampe à pied attachée à son costume, ne s'intéressant qu'à la météo.

Ce personnage immobile décline par la suite l'éventail des avatars du « Prologue ». La scène nommée « Questions » dénonce la rigidité de pensée menant au « bureaucratisme ». L'action se passe dans « le lointain pays de Bureautie », ce qui place la scène d'emblée dans un contexte à la fois imaginaire et satirique. Un groupe de personnes se présente chez « Sa Fauteuilleté⁶⁷ », demandant des réponses à de nombreuses questions. Le bureaucrate exige que toutes les questions prennent la forme d'affirmations, ce qui en fait des slogans.

Au cours du dialogue suivant, à la fin de la scène, « Sa Fauteuilleté » est détrônée :

Vous n'êtes qu'un bureaucrate et un rat de bureau. On aurait dû vous chasser, depuis bien longtemps [...]

— Est-ce là une question ?

— Non, c'est une affirmation ! C'est vous qui venez de poser une question, vous avez désobéi à vos propres ordres. Nous vous radions.

La bureaucratie est associée là à cette « démagogie » qui fait d'un langage vivant (questions) un langage figé et vide (affirmations et slogans).

La pauvreté spirituelle était vue comme une autre conséquence de cet esprit petit-bourgeois, ce qu'affirme, notamment, Mark R. : « Nous voulions tous être sans le sou, nous voulions le confort du vagabond [...] La lampe à pied était dans le spectacle le signe de l'absence de spiritualité »⁶⁸. C'est ce que développe, par

66. Cité par Mark Rozovskij, *Samooutdača, Iz opyta raboty odnoj studii*, M. : Sovetskaja Rossija, 1976.

67. En russe : *Vaša Kreslost'*.

68. Archives de « Naš Dom », Mark R., mémoires inédits.

exemple, la scène appelée « Maîtresse de maison ». Un jeune couple qui emménage dans un nouvel appartement imagine son futur intérieur. Leurs projets s'inscrivent dans deux pôles éthiques opposés. Le garçon dit : « Ici, il y aura la chanson », tandis que la fille répond : « Ici, il y aura un garde-manger ». La « chanson » renvoie à un univers de jeunesse et de légèreté, tandis que le « garde-manger », à l'instar de la lampe à pied, enferme le personnage dans la lourdeur du quotidien.

Ce thème de lutte contre la bureaucratie et l'esprit petit-bourgeois est loin de n'être que le fait du seul « Naš Dom ». Un article de la *Komsomol'skaja pravda* évoque ironiquement les sujets abordés par le KVN et souligne combien ce thème était devenu un lieu commun des sketches, tout comme la critique des difficultés de la vie quotidienne :

Tu peux parler des toilettes communes, des appartements trop petits, des bureaux crates ou des vêtements fabriqués à l'étranger [...] ⁶⁹

Ces sujets correspondaient, jusqu'à un certain point, au discours officiel qui invitait, dès la fin des années 1940, à combattre la bureaucratie. Cependant, la critique se mouvait en terrain glissant, où les limites de ce que l'on pouvait dire fluctuaient. Les arguments utilisés par les opposants au groupe de variétés du MIIT lors du conflit à propos du spectacle *L'invité inhabituel* le montrent bien :

Sous prétexte de critiquer certains aspects négatifs des études, des aspects de la vie sociale et quotidienne étaient présentés sous une forme trop hyperbolique et typifiée. Ces « œuvres » reflétaient soi-disant notre réalité. Nous comprenons maintenant qu'elles ne reflétaient que leurs propres opinions, qui sont de surcroît erronées ⁷⁰.

La satire est une arme forte et aiguisée. Elle doit être dirigée là où nous le voulons. L'absence de cette orientation mène vers un rire bête et vide, qui [...] rabaisse notre réalité ⁷¹.

Le débat oppose la représentation de la réalité faite par la troupe à celle « voulue » par les autorités. Les déformations peuvent être de deux types : exagération des défauts sous forme d'hyperbole ou présentation de traits ponctuels comme communément répandus (typification). Le groupe se défend en insistant sur l'ampleur et la fréquence des événements critiqués. Certaines scènes sont directement inspirées de situations concrètes (réunion du Komsomol, visite du foyer universitaire) qui révèlent des défauts récurrents. Cela sous-entend la nécessité d'une correspondance directe entre représentation et réalité. C'est en s'appuyant sur la conception floue de l'étendue des imperfections que les groupes jouent des limites de l'autorisé.

Il s'agit également d'éviter de ridiculiser ce qui ne doit pas l'être : les valeurs suprêmes de l'État, comme l'Armée ou le Parti. Pourtant ces limites-là sont parfois

69. « Hočeš učavstvovat' v KVN? », *Komsomol'skaja pravda*, 25 mai 1968.

70. GARF, f. A-628, op. 1, d. 847, Literaturnoe tvorčestvo studentov Moskovskogo Instituta inženerov transporta, l. 21-44, « Obozrenie, iskažajuščee dejstvitel'nost' », *Inžener transporta* (sans date, peu après le 04.03.1957).

71. *Ibid.*

elles-mêmes négociables. Par exemple, lors du festival des théâtres estudiantins, le groupe « Televizor » se permet un jeu de mots sur les initiales du comité central : le nom d'un personnage de conte pour enfant, la mouche *Cokotuha*, devient *CeKatuha*⁷², ce qui crée un effet comique par la collision des registres féerique et politique, mais associe également l'organe suprême du PCUS au bruit monotone produit par un insecte. Le calembour fait scandale, mais n'empêcha pas les membres du jury, sur intervention d'un professionnel respecté, d'attribuer à ce groupe le premier prix⁷³.

À l'héritage stalinien on oppose différentes représentations de la joie et de l'enthousiasme dans les spectacles. Elles prennent sens dans le contexte historique, comme l'exprime, par exemple, le directeur d'une troupe dans sa conférence à la Maison d'art populaire :

Vous aurez sûrement remarqué que tous les épisodes que j'ai donnés en exemple sont écrits dans une manière proche de la comédie, de la joie de vivre. Cela n'est pas dû à mon tempérament [...] Je pense que l'atmosphère [de nos spectacles] doit refléter comme dans un miroir le ton, l'esprit de notre temps. « Nos affaires vont bien » dit Nikita Sergeevič, et il en est ainsi, si l'on juge la vie en général. D'accord, il y a encore des choses qui nous irritent parfois : toutes sortes de fonctionnaires, des gens au cœur de pierre, des voleurs, des escrocs, des hypocrites, pas de chaussettes à la mode, ni de lames de rasoir, etc. Cependant, il y a une amélioration dans l'enseignement supérieur, la construction massive de nouveaux immeubles, des progrès dans la conquête de l'espace, dans la lutte pour la paix dans le monde. Nous avons des raisons de nous réjouir, d'autant plus qu'enfin nous ne nous sentons plus comme de simples boulons d'une gigantesque machine, mais comme des êtres vivants, créateurs de toutes ces richesses matérielles et spirituelles. C'est le ton optimiste et joyeux de notre époque⁷⁴.

Ce passage montre que la joie naît d'une comparaison des acquis récents avec l'ère stalinienne : importance accordée à l'individu et progrès technique teinté de social. Cette joie envahit la représentation, elle devient rire, rire comme arme pour combattre les défauts, comme outil pour construire l'image d'un héros positif.

Dans un ouvrage consacré au *KVN*, les auteurs décrivent cette figure positive d'un « jeune homme soviétique d'aujourd'hui, un peu malicieux, un peu langue de vipère, un peu orgueilleux, rapide dans ses décisions, joyeux et astucieux, jeune et beau, un homme d'aujourd'hui »⁷⁵. Le « un peu » mesure ici l'une des limites de la possibilité de l'existence du héros positif : il doit l'être suffisamment pour présenter un contrepoids séduisant à l'image figée devenue peu crédible du bon membre du Komsomol. Mais il doit l'être « pas trop », le « trop » le ferait basculer du côté du

72. CeKa sont les initiales, en russe, de Central'nyj Komitet (comité central).

73. RGASPI, f. M-1, op. 39, Otdel studenčeskoj moloděži, d. 15, Stenogramma zasedanija 1 vsesojuznogo festivalja estradnyh studenčeskih teatrov, 17 janvarja-9 fevralja 1966.

74. GARF, f. A-628, op. 2, d. 103, l. 71.

75. A. Aksel'rod, M. Kandror, M. Levinton, *Kurs Vesělyh Nauk*, M. : Iskustvo, 1974, p. 3.

subversif et il importe d'éviter que son rire, « en passant par le stade de la moquerie, se transforme en ironie corrosive »⁷⁶.

Conclusion

La période qui va du milieu des années 1950 à la fin des années 1960 voit l'avènement d'un nouveau type de groupes d'amateurs, qui va se répandre. La hiérarchie interne n'y est plus fondée sur des critères institutionnels, mais elle est le produit d'une distanciation interne vis-à-vis de ses pairs. Ces formations en deviennent moins perméables au contrôle institutionnel, perçu désormais comme un élément étranger. De leur côté, les différentes institutions de tutelle n'ont pas suivi cette évolution, d'où un décalage dans les logiques d'action, ouvrant des brèches dans le contrôle de la production artistique. La répartition floue des responsabilités et la fluctuation des critères de jugement qui en résulte offrent aux groupes d'amateurs des établissements d'enseignement supérieur une grande marge de manœuvre, que le conflit de Hruščev avec les intellectuels en décembre 1962 ne réduit pas.

Cependant, 1968 voit naître une politique plus concertée et ferme envers ces groupes, dont plusieurs se voient interdits la possibilité de produire leurs spectacles devant un large public.

La production de ces troupes d'amateurs, enrichie d'influences nouvellement découvertes ou retrouvées, présentait un univers où des figures associées aux survivances du passé stalinien étaient opposées, à l'aide de procédés visant le maximum d'impact visuel, à ce qui semblait incarner le code moral de l'individu créateur, impliquant enthousiasme et recherche de la vérité. Cela supposait que les représentations, aussi caricaturales soient-elles, restent dans les limites de la mimesis, afin de permettre au spectateur de reconnaître les situations par rapport auxquelles les amateurs prenaient position. Les limites formelles du réalisme socialiste — vraisemblance, présence obligatoire d'une signification, représentation binaire de l'univers — étaient donc respectées.

Cependant, les expérimentations formelles conduisaient les collectifs à jouer des conventions de mise en scène, mais aussi des mots et de leur ambivalence. Les allusions nées de ces chaînes associatives permettaient des tactiques multiples de défense des spectacles. C'était alors pour les spectateurs, selon les attentes et les grilles d'analyse de chacun, l'occasion de se réapproprier le modèle de société qu'on lui présentait, générant autant de *manières d'employer* le Dégel, qui restent encore à explorer.

École des hautes études en sciences sociales

Centre d'études des mondes russe, caucasien et centre-européen

ostrob@hotmail.com

76. Vajl, Genis, 60 : *mir soveckogo čeloveka*, p. 142.